

J.S. Bach のピアノ演奏指導法について

—— パイプオルガン演奏法との比較に基づいて —— (その 2)

小 林 み ゆ き

IV. バッハ演奏に相応しい音の響き

- 1) 少年の声とパイプオルガンの響き
- 2) 伸びる音
- 3) 深みのある音
- 4) 音の輝き

V. ピアノの特性を生かした表現法

- 1) アクセントづけ
- 2) デュナーミク（強弱）とアナリューゼ（楽曲分析）
- 3) ペダルの使用について
- 4) タッチとキー・アクションの関係

VI. 成熟した演奏

IV. バッハ演奏に相応しい音の響き

パイプオルガンやハープシコードの場合、音量、音質、音色などはレジストレーションの選択によって決定される。しかし、ピアノの場合、それらを決定するのは、レジストレーションの選択によるものではなく、演奏者の指に他ならないのである。故に、ピアノで演奏されるバッハ音楽は、この音づくりの段階で既に、パイプオルガンやハープシコードで演奏される場合よりも多様性を持っているということがいえるであろう。「ハープシコードでは、指ができることとできないことに関わりなく、レジスターの使い方に基づいて、アーティキュレーションの方法はいくつかに限られています。それに対してピアノは、この点でハープシコードほど制約がなく、従ってより多くの可能性があるし、より多くの選択が許されるのです。」（註 1）。このよ

うな多様性を前提として始まるピアノ演奏には、より繊細なものが求められると同時に、演奏者の技術や音楽性などが即座に表出してしまうという怖さも存在するのである。「ピアノの旋律をつくる技術は、最も易しい、というのは、その音がいつでも手にはいるからであり、最も難しい、というのは、この音が生き生きとしたものになるためには、あたかも創めて造られるかのように響かせられねばならぬからである。」（註 2）。「音楽音は音響学でいう楽音と異なり、音楽の中で鳴りひびいている音、音楽の豊かな表現をそれ自身に担っているものである。」（註 3）。音楽は、ひとつひとつの音から成り立っているものではなく、音と音との関係が積み上げられて築かれるものである。しかし、オルガン奏者が演奏する前にバッハ演奏に相応しい音を求めてレジスターの選択をするように、ピアノ奏者も自分の指でバッハ演奏に相応しい音を創造することから始めなければならない。そのために、ピアノ奏者にとってそのひとつひとつの音、特にその音の響きはいかに重要なものとなっている。その音の創造と選択の際に頼りになるのは、演奏者自身の耳であるが、それ以前に存在しなければならないのは、頭の中に思い描かれた音の響きである。頭の中に思い描かれた音の響きが存在すればこそ、バッハ演奏に相応しい音づくりは可能であり、それらの音がうまく関係しあった時にはじめて、バッハ演奏が成立し、そこから再びバッハ音楽が新しい命を与えられて蘇るのである。また、音の響きに關して深く掘り下げれば掘り下げる程にバッハ音楽の精神面に踏み込んでいくという不思議な現象にも出会うのである。

* 本論文は 1991 年盛岡大学紀要第 11 号に発表した「J.S. Bach のピアノ演奏指導法について」—パイプオルガン演奏法との比較に基づいて—の続編である。

1) 少年の声とパイプオルガンの響き

「その使い方さえ間違わなければ、ピアノはバッハを弾くのにとても良い楽器です。21世紀に発達したようなタイプのピアノには、私は少しも満足していないのです。ですから、自分の使うピアノにはいろんな細工を施し、ピアノを去勢して、音の特徴においてハーブシコードに近い性質を帯びるようにしました。私の好む響きは、今日一般に好まれている響きに比べて、つまりショパンからラフマニノフまでを弾くためのピアノに比べて、非常に細いのです。」(註4)。グレン・グールドは、このように述べて、彼がバッハ演奏に求めている音が、私達がよく耳にするコンサート用グランドピアノから出るダイナミックでロマンティックな音とは対照的であることを示唆している。ここで細いと表現した響きについて考えた時に思い浮かんだのが、次にあげるアーノルド・シュヴァイツァーのバッハの声楽に関する文章である。「歌は何か新鮮なもの、無邪気なもの、言葉の良い意味での『子供らしいもの』を具えていなければならない。声部は例外なく少年や非常に年若い歌手のために書かれていることを忘れないでほしい。芸術的歌唱のために児童の声の自然な軽快さに再びこれまで以上に注目し、そのような年少のバッハ歌手の力を借りる時代が恐らく再び来ることであろう。バッハの総譜の中には、少年の声の音色と新鮮さがなければ決して完全な効果に達しない一連の曲が存在している。児童合唱の長所は、声が高い音域を動く際の自然な軽快さ、ソプラノとアルトの音色の明澄さ、そして、とりわけ全体のひびきが同質だということにある。」(註5)。一般的に、少年の声は細く弱々しいものとみなされているが、彼等の声ほど純粹で美しく、特に石造りの教会堂で歌われた時など、どこまでも遠くへ向って鳴り響き、音に羽がはえて上昇するかのごとく解放的な力強さを持つものはないように思われる。そこには、此れ見よがしのおとなの虚栄や邪心のはいる余地がない。つまり、凝った装飾などの無い、そのままでも充分に光り輝く、実を持った美しさが存在するのである。もちろん、それらの発せられた

ひとつひとつの音は、よく吟味され、磨かれなければならないことはいうまでもない。「バッハをながく弾けば弾くほど、いっさいのこしらえものや怜悯めいたことから離れてゆき、単純なもののみを正当なものと感じるようになるのである。」(註6)。「モーゼス・メンデルスゾーンによれば、美しいと見做されようとするものは、難なく見晴らしが利くものでなければならない。これはフェヒナーの『下からの美学』を彷彿とさせる主張といえよう。つまりその理想は、高貴な単純さということであり、単純さ自然さの名において、ゴテゴテと飾りすぎではないかと思われていたバロックの『崇高様式』に対して挑戦していた、そういう美学の範囲内でのことである。」(註7)。ビブラートなどの誇張した飾りのない声は、合唱音楽の美しい響きを醸し出す基本であり、中世、ルネッサンス時代の宗教音楽、特に合唱曲においては、欠くことのできない基本条件である。ピーター・フィリップス(註8)指揮のタリス・スコラーズ(註9)の合唱を聴けば、それをよく理解することができであろう。バッハのポリフォニー音楽も、器楽、声楽を問わず、これらの合唱曲と同様の基本条件を持つことによって、生きたものになるのである。

何故に声楽と器楽がそのように簡単に結びついてしまうのかが問題となるであろう。しかし、その問題は再びパイプオルガンの音との関連を考えることで解決の方向へ導かれていくのである。「オルガンがこんなに一つずつ違っていて、どうして魅力があるのか改めて考えると、よく分からない。これは、声楽に似ているのではないだろうか。」(註10)。「ドイツ、特に北ドイツやオランダのオルガンは、まさに声楽的な要素を非常に強く持っている。一つずつの音を全部同じ母音で発音させることに熱中するのではなく、単一のストップで弾いていても、ちょうどメロディーに言葉がついて、一音一音を違う母音で『ア』だったり『ウ』だったり、あるいは子音が入って『カ』だったり、そういうふう歌っていくように一つずつの音を持って歌っていく傾向というものが見られる。」(註11)。ル

ネッサンス時代までは、音楽というと声楽中心であったが、バロック時代にはいと器楽も盛んになり、声楽と対等の位置を占めるようになる。バロック時代には優れたオルガン建造家が出現し、特に盛期バロックタイプの Schnitger-Orgel と後期バロックタイプの Silbermann-Orgel は、J.S. Bach のオルガン曲を演奏するのに最も相応しい音を出すといわれている。「ルネッサンス時代までは声楽にまったく圧倒されていた器楽は、バロック時代にはいと急激に興隆し、はやくも 17 世紀前半には質量ともに声楽に匹敵するようになる。」(註 12)。「18 世紀後半になると声楽優位の思想がいまだ強く残っている中にも、ようやく器楽の独自の意義が認められ始める。器楽も声楽と同じように感情表現が可能であるとみなされるに至る。しかもその感情は、声楽の場合と異なり個別的に分化した明確なものではなく、言葉をもってしては表わすことのできないものである。そしてこのような感情を表現するところに器楽の独自性があるというのである。」(註 13)。ドイツでは、バロック時代に最盛期を迎えたオルガン建造の伝統がいまだに息づいており、田舎にも美しい音色を持ったオルガンが点在している。私自身がたまたまその中のいくつかのパイプオルガンを実際に演奏したり、オルガン演奏会を聴く機会に恵まれて、それらの響きを体全体で感じ受けとめることができたことは、たいへん貴重であり、これらの体験があってこそ、私のピアノでの音づくりが可能であることを痛感するのである。バロック音楽をすばらしくするものは、楽器だけではないが、それを最大限ひきたてるであろうパイプオルガンの響き、バッハ自身が好んで演奏したであろうパイプオルガンの響きを感じ取り、頭に思い描くことは、ピアノの音づくりに大いに役立つことであり、ひとつの指針でもある。「グールドが初めて公開演奏会を行なったのは 1945 年のことだが、それはピアノではなく、オルガンによるものだった。彼はトロント音楽院でどちらの楽器の勉強も続けていて、後年好んで主張したように、オルガンを勉強したおかげで、バス・ラインや、一音一音ははっきりと分

離させるタッチの大切さ、そしていうまでもなく、バッハの真髓を学んだのである。」(註 14)。このバッハの真髓の中に、グレン・グールドがオルガニストであった故に身につけていたバッハの響きが含まれるのではないかと思う。グレン・グールドのピアノの音は、ピアノにいろいろと細工が施されているせいもあり、少し乾いた艶のない音のように感じられる。しかし、長い間彼の演奏を聴いていると、ダイナミックでロマンティックな音に抵抗して真のバッハの響きを求めた彼の真剣な姿が目に見えてくるのである。しかし、その響きは単に、細く清純な少年の声と明澄なパイプオルガンの響きだけに留まるものではない。

2) 伸びる音

ピアノの場合、確実なタッチとタイミングのよい脱力によって音は伸びる。音が演奏会場の隅々にまでよく届いて鳴り響くという表現の方が適切かもしれない。「オルガン学生は、できる限り多くの異なるタイプのオルガンを聴くようにつとめ、実際に音楽を演奏するという立場から、それらの楽器の音の可能性を評価するようにいつも心掛けていなければいけない。鍵盤のすぐ近くと、楽器から離れたところとの両方の位置で、しっかりと客観的に聞くことが絶対に必要である。」(註 15)。オルガン奏者は自分の奏でる音が遠くの位置でどのように響くかを常に考え、計算してレジストレーションの選択を行う。何故なら、演奏台近くにおける音の響きと離れた所での音の響きが必ずしも一致しない場合があるからである。才能のあるオルガニストは、それらをすばやく悟り、判断して、レジストレーションの外、アーティキュレーションやテンポまでも変えて演奏することができる。故に、どの教会においても、どの演奏会場においても、異なったオルガンを弾いても、巨匠といわれるオルガニスト達の演奏は、はっきりとしていてわかりやすい。「どんな楽器の場合でも、すべて偉大な演奏というものはこの 2 つの特徴を備えている。すべての音符と輪郭がはっきりと聞きとれる。「甘っちょろいところ」あるいはぼやけたところなどはどこにもない。

音はつねによく共鳴し合い、音楽はくっきりとしてわかりやすい。」(註16)。できる限り伸びる音、つまり、演奏会場の隅々まで届き、音楽をはっきりわかりやすく伝達することができる音というものは、すべての楽器(声楽も含めて)に共通して要求されるものであり、音量とは別である。オルガニストの場合は、友人に弾いてもらって、それを離れた所で聴いたり、あるいは、音楽のわかる人に聴いてもらい、感想を述べてもらうことができる。しかし、ピアノの場合は、友人に弾いてもらってそれを聴くことは、自分の音を聴くことにはならないので、演奏者がよほど自分の出している音に神経を集中して聴きながら音を発していかなければならない。そして、できるだけ伸びる良い響きを得るためには、最低限次の2つの条件が満たされていることが必要である。そのひとつは、前にも述べたように、確実なタッチと共存する脱力が充分になされていることである。「大部分の生徒が遅かれ早かれ、また程度の差はあれ、手の疲労という不快な感覚を経験する。疲れた手は精確さ、動きやすさ、強さを失ってしまう。疲労は指のエネルギーを麻痺させる。我々の手はピアノスティックに自由な状態に保ってこそ(ホフマンによれば手の『神経』が指の先端に集中した時)、いろいろな動きをいっそう精確にとらえ、より良く『記憶』できる。自己の筋肉の感覚をコントロールし、硬くならないようにすることは、テクニックの勉強における必須の条件である。演奏中に弾きながら休むことを修得する必要がある。」(註17)。このように、確実なタッチと脱力は常に表裏の関係にあり、脱力なくして確実なタッチは行われない。もし、この脱力がうまくできるようになれば、確実なタッチと共に良く伸びる音、つまり良い響きをもつ音というのは熟練した技法と不可欠の関係にあり、それは(それが得られた場合)奏者に心地良さと快適な筋肉感覚をもたらす。前者と後者の関係は切っても切れない。」(註18)。脱力を伴って演奏ができるようになれば、演奏者自身のびやかに音楽を表現できるようになる。しかし、いかに脱力の域に達するかは、本人しか体験できないもので

あるが故に、演奏者にとっては、永遠の課題のひとつといえるであろう。2つめの条件は、脱力によってもたらされた確実なタッチの手ごたえを感じ取ること、聴き取ることである。これも、パイプオルガンのパイプが鳴り始めに発する“チフ”と呼ばれる音を想像することによって、その習得はより容易になるのではないだろうか。これはフルートの鳴り始めの唇によるアタックや、ハーブシコードの“引っかき”、ヴァイオリンの弾き始めの“食い付き(バイト)”と呼ばれるもののような、音の立ち上がりが発せられる抵抗の音で、パイプオルガンの場合、フルート・ストップにおいて、よりはっきりとその“プッ”という音を聞くことができる。「すべてのフルート・ストップは、最小限のニッキング(舌と下唇の刻み目)が施され、低い風圧(約3インチ)によって整音された。したがってそれらは、すばやい、はっきりした鳴り始めの特徴である音の立ち上がりの“チフ”(“プッ”というある種の抵抗感)を持っていた。このことは音に多くの活気と面白味を与え、ポリフォニーの声部の動きを際立たせるのを助けた。多くの現代のフルート管のヴェルクが音の活気とアタックを失ってしまっているのは、高い風圧と過度のニッキングを施された“ロマン派的な”整音の方法のせいであるが、そのような楽器がバロック音楽の演奏にとって満足なものとならないひとつの理由はそこにある。」(註19)。パイプオルガンに似せて造られた電子オルガンにも、パイプ音らしく響かせるために、この“チフ”が取り入れられている。ひとつひとつの明確な音の立ち上がりは、フーガの演奏などにおいては特に各声部の動きが線的に浮き出してきて、音楽を聴きながらにして、目の前には曲という壮大な織物が広げられ、その中に織り込まれている糸の跡を目で辿ることができるような効果を生み出すのである。ピアノでも、その“チフ”に相当する音を聴くことができる。指が鍵盤の底に到達する前に鍵盤の抵抗が急に減る位置がある。その位置を通り過ぎる時に発する音で、正確なタッチで演奏が行われた場合は、ひとつひとつの音がこの抵抗音というか、オルガンの“チフ”

にも似た感じの音を伴うことにより、より鮮明で粒のそろったものになるのである。このピアノの鍵盤における“チフ”を自分のものにした時、ピアノの音は脱力を支えに、より伸びる生き生きとしたものになるのである。

3) 深みのある音

「音楽に固有の感情は〈美的感情〉(Ästhetisches Gefühl)と呼ばれるべきものである。〈美的感情〉は現実の感情とは異なって、全体として静謐・明澄であると同時に強烈であり、しかも強さが内面化されて『深さ』をもつに至った感情である。つまり〈美的感情〉とは我々に感動・感銘を与え、我々の心全体を喜びで充たしてくれるものである。」(註 20)。清純で明澄な響きをもち、しかも演奏会場の隅々まで伸びる音だけで、バッハの音楽は人間の内面にまで深く押し迫ることができるのであろうか。グレン・グールドの音には、この人間の内面に押し迫る『何か』が存在しているように思われる。彼が追求した究極の音の響きが存在する。その響きは、独特の個性に溢れているが、時には、人間の苦しみや悲しみそして罪までも結集し、凝縮したような重さを感じさせるようにも思われる。とにかく深みを持つ音であることに違いはないのである。「音楽創造は純粋な『かたち』を生み出す活動であるが故に、それは物の世界を超えて人間の内面の最も奥底の生命、その生命の本質としての時間、そして宇宙のハーモニアに通ずることができるのである。」(註 21)。音の深みが増すことは、バッハ音楽の精神(註 22)に通じることでもある。

4) 音の輝き

深みのある音であると同時に、その中から無限あるいは宇宙に向かって発散するような輝きがあれば、バッハの音楽はさらに生き生きとしたものになるであろう。ひとつひとつの音を丹誠こめて磨き上げることは、ピアノ奏者の特権であり、その磨き上げられた音は真のバッハ精神を土台として、ますます光り輝くものとなるにちがいない。この輝きは夜空に輝く星のように人間を魅了し、新しい感動の世界へ誘うのである。

V. ピアノの特性を生かした表現法

1) アクセントづけ

パイプオルガンの場合、ある音にアクセントをつけるためには、その音を長めに弾いたり、前の音を短めにきりあげて、その音を目立つようにしたり、和音の中の一音を強調したい時には、その音を少しあとに弾くことにより、その音が和声の内より飛び出して響くように工夫をこらさなければならない。ピアノの場合は、音の強弱を指で自由に操作できるので、このアクセントづけの点においてはパイプオルガンでアクセントづけをするよりも容易であるように思われる。しかし、基本的にはパイプオルガンでの奏法がそのまま受け継がれていることが、ピアノによるバッハ演奏に、よりいっそうの彫塑性を与えることになるのである。その上にピアノスティックなアクセントの導入があって、エネルギーの移動が始まり、より発刺とした演奏が誕生するのである。ここで確認しておかなければならないことが2つある。第一には、バッハの音楽にはバッハ特有のアクセントづけが存在すること。それは、私達が理解している一般的なアクセントの概念とは遠くかけ離れたものである場合が多いことである。普通、アクセントといえば次のように定義づけられている。「アクセント accent[英]〈強勢〉〈音勢〉。小節では第1拍めが強く、その他の拍に弱勢がくる。その強勢部をアクセントという。また臨時に弱勢部の音でも、とくに強く演奏する場合があります。その場合には、アクセント記号(>, V, ^)または fz などの記号を用いる。」(註 23)。この定義に基づいて常に小節の第1拍めにアクセントを置き、そこから出発して他の音符が付随するように演奏すれば、バッハ音楽は非リズム的なものになってしまう。むしろ、臨時に弱勢部につけられたアクセントを掘り出して演奏することによって、バッハ音楽は生きたものとなる。つまり、バッハ音楽における小節線とアクセントの関係は、上述の定義のように成立しないのである。「彼では、アクセントをつけられていない音符は、或るアクセントに附随しているのでは

なく、それを追い求めてゆくのである。バッハをリズム的に演奏するということは、したがって強拍部をアクセントづけることではなく、強調されている拍部にアクセントをつけることである。小節区分は主題の外的な包装にすぎず、主題のメトリックは単純な小節種類のうちにはもはやまったく表現されないのである。」(註 24)。バッハ音楽の前に立った時に、今までのアクセントに対する固定概念を脱ぎ捨ててアクセントを追い求めることが大切であり、アクセントが正しく置かれた時に突然、バッハ音楽が勢いをもって流れ始める、その瞬間を体験すればしめたものである。「バッハの主題では、いっさいのものが一つの主要なアクセントに向って肉迫してゆき、それを追い求めてゆくのである。それを目指して、すべてのものが不安であり、混沌としている。その登場にあたって、緊張は解かれる。一撃をもって、すべての先行したものは明らかになる。諸音符はなぜこの音程で、この価値で、あらわれたのか了解される。混沌は秩序となり、不安は安静となる。鋭い限どりに刻まれて、主題は聴者の前によこたわる。」(註 25)。アクセントに向って進む音符には、アクセントを生かすために準備される大いなるエネルギーの蓄積と移動があり、それらがアクセントづけされた音と共に音楽の力動性、音楽的運動を生み出している。「音楽が根源的な運動現象であることを明らかにしようと試みたのがエネルギー説(Energetik)であり、その思想の特色は音楽を有機的に生長する現象とみなし、その根底に力性、力性の緊張関係あるいはエネルギーを認めるところにある。エネルギー説にとって音楽の本質は力の経過、あるいは力の運動であり、音楽は運動的有機体であった。」(註 26)。アクセントづけがうまくいけば、不思議な程にその他の諸問題、例えばフレージングやアーティキュレーションなども自然に解決してしまうことが多い。主にアクセントづけされる音は、パッセージが上行し下行する時の折り返し音(頂点の音)、音の並びの中で音の高さが突出している音、シンコペーションにより強調される音、そして和声的に重要な意味を持つ音などである。

バッハの特性的な音符に置かれたアクセントの例をオルガン曲とクラヴィーア曲から掲げておきたいと思う(図 1, 2 はオルガン曲, 図 3 はクラヴィーア曲)。

第二には、アクセントづけられた音そのものはスタッカートで示されることもあるが、バッハの場合、例外を除いて重みのある粘り強いものである。鍵盤で説明を試みるならば、アクセントづけられた音は、指に重みが加えられて鍵盤の底深くまで沈みこむことによって逆に、他の音から浮き出された音であり、それまでに蓄積されたエネルギーと緊張が解き放たれるところでもある。従って、鋭角的な突入は適わない。やはり、ここでアクセントづけの方法において類似点を見い出せるのは、声楽と弦楽においてであろう。「上拍部アクセントは短く鋭く歌われるべきでなく、むしろふっくらと、力強い甘美さをもって、かつごくわずかであるが、*ritenuto* ぎみに歌われるのがよい。*f* の箇所は、多くの聖歌学者が次のようにのべている。“パイプオルガンのエクスプレッションボックスを開くように歌え”」(註 27)。弦の場合は、弓の重みとスピードのコントロールによってアクセントづけがなされるので、技術的に未熟でない限り声楽と同様鋭角的にはならない。すなわち、アクセントづけられた音が過ぎ去った後には、力が残るのではなく、「響き」が残るのである。

2) デュナーミク(強弱)とアナリユーゼ(楽曲分析)

ピアノの特性を生かしてバッハ音楽にデュナーミクをつけることは、バッハ音楽の建築性を明らかにし、演奏しながらアナリユーゼを披露することにも直接結びついている。それは、バッハにおけるデュナーミクが特にベートーヴェンなどのロマン派以降の音楽におけるデュナーミクとは違って、ブロック状あるいは階段状をなすものだからである。これは、オルガン曲においても同様で、*p* と *f* の混流、つまりクレッシェンドやディミヌエンドなどが常に表れるようなデュナーミクではないのである。グレン・グールドは次のように述べている。「ピアノは、バッハを弾くのにとってもよい楽器です。バッ



図1 オルガン小曲集 Orgelbüchlein の中からコラール前奏曲 “Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ” BWV639



図2 18 曲のコラール編曲より “Nun komm, der Heiden Heiland” BWV659 の冒頭部分と 17,18 小節目の部分

ハが建てた建築は、クレッシェンド、急激な減衰や突然の増強を伴う込み入った細道を成して動くのではなく、むしろブロックを成して動くのだと、そう考えて間違いないでしょう。彼は、互いにブロックのような関係にあるいくつかの連鎖によって作曲しました。そうした連鎖はピアノで特にうまく表現できます。ソプラノにある一連の動機をしかじかの強さで演奏し、アルトにある別の一連の動機を、ある小節ではソプラノより3分の1だけ少ない強さにして、ソプ

ラノを支えるためにその下に滑り込ませ、そして次の小節ではその逆をやるといったことができます。これこそ、バッハ自身がレジスターのある楽器で苦労してやったに違いない方法なのです。ピアノでは、その各々のブロック内部で、主要なものと副次的なものを弾き分けられるのです。レジスターのある楽器ではやれないんですが。ですからピアノは分析（アナリユーゼ）できるというのです。ピアノでは万事が極めて独特な、深く探るような仕事になり



図3 フランス風序曲ロ短調 BWV831 Overture のフガート最初の部分

ます。」(註 28)。例えば、音楽的要請に基づいて行われるパッセージの上行におけるわずかなクレッシェンドや下向におけるディミヌエンドは、パイプオルガンの発声にも上向するに従って音量と音色の豊かさが増すように造りこまれていることから自然である。しかし、このパッセージのデュナーミク以外は、ピアノでバッハ演奏をする場合も、原則としてオルガンやハープシコードの場合と同様に、ブロック状あるいは階段状のデュナーミクが用いられる。そして、その中でさらにオルガンやハープシコードには

ない、音量と音色を指で操作できるピアノの特性を生かして、ある声部を他の声部よりも強く弾いたり、あるいはその逆を行って、その声部の進行と展開を明確に示したり、オルガンやハープシコードでは2つの鍵盤を使用して演奏されるであろう曲の場合は、右手で弾く音と左手で弾く音の音色を変える。また、強さを加減して主要なものと副次的なものを弾き分けることができる。故に、ピアノでバッハを演奏するためには、演奏者の頭の中に、はっきりとしたアナリユーゼが組み込まれていなければならない

いと同時に、そのアナリユーゼが演奏者の指を通して巧みに表現しつくせるように充分な技術的訓練もなされなければならない。ピアノがオルガンやハープシコードにはない特質をもっているために与えられる課題は多いように思われるが、これらの作業は前に述べたアクセントづけと共に、ピアノ独自のバッハ音楽を創造するためにはなくてはならないものである。ピアノ奏者がよく陥りがちなバッハのロマン主義的な「恣意的演奏」(註 29)は、バッハの特性的アクセントとブロック状あるいは階段状のデュナーミクを無視した結果で上がったものといってもさしつかえないであろう。常に pp, p, mf, f, ff, cresc. そして dim. などを駆使して表現を豊かにしているピアノ奏者にとって、このバッハ音楽のデュナーミクは、何とも繊細さに欠けた物足りないものに感じられるのである。しかし、それがバッハ音楽には適合せず、また何の意味ももたないことが次第に明らかになってくるのである。「テラス・ダイナミックス(階段状のデュナーミク)を、特にオルガンとハープシコードのために書かれた音楽には適用せざるを得ない。それらの楽器は他の楽器の繊細さと張り合うことはまさにその本性上できないのであるから。逆説的にいえば、バロック・オルガンにおける“表現性”のこの欠如が、その最も偉大な美点、動じない力の印象になっており、この力を大作曲家たちがすばらしく開発したのである。」(註 30)。この文章からも、ピアノ奏者がバッハの作品を披露する時に採用しなければならないデュナーミクの原則が何であるかは明らかである。このデュナーミクを選択を正しいと実感するためには、やはり、実際にパイプオルガンやハープシコードを演奏してみることが最善の策である、尚、アナリユーゼは音楽をより深く理解するためのものであり、演奏者自身が演奏する作品をよく分り、納得していなければ、その作品を通して聴衆に『何か』をもたらすことはできないからである。「『分る』ことにおいて音楽の理解は十全なものとなる。分析は『分る』ための地平を開く準備的作業である。それ故、音楽の理解を完遂するためには、我々は分析に

よって得られた理論的認識の成果を踏えながら、『分る』ことに進み入らねばならない。」(註 31)。しかし、ここで私達は、アナリユーゼによってのみ理解が完成するのではなく、アナリユーゼは理解のための一手段であることを忘れてはならない。

3) ペダルの使用について

グレン・グールドは、ソフトペダルをよく使用したが、通常のペダルは使用しなかった。彼はレガート奏法の助けとして、あるいはレガートに聴かせるためにペダルを使用することを、次のような理由から無意味であると主張している。「ソフトペダルは使うよ。ピアノの弦 3 本の代わりに 2 本で弾く方が、ずっと明確で、贅肉のとれた音質になる。だけど、僕が大バッハを扱うときの音のコンセプトは、また例の言葉をあえて使うなら、デタシェ(註 32)なんだ。つまり、ふたつの連続した音の間のノン・レガートの状態そのものや、ノン・レガートの関係、ないしは点描画的関係が基本なのであって、これは例外的な奏法ではない。むしろ例外的なのはレガートでつなげることなんだ。」(註 33)。それに対して、ピアノでバッハ演奏する場合に一般的に通用しているペダル使用法については、ピーター・クーパーの次の文章を引用することができるであろう。「バッハの音楽をピアノでひく時にペダルの使用を禁止すれば、クラヴィコードとチェンバロの響きを無視することになる。チェンバロにはピアノにはない自然に伸びる響きがある。ペダルはぎこちない動きを滑らかにしたり遅いメロディーをつなげたりするのが必要な場合は、臨機応変に手を補佐してくれる。自由奔放なペタリングは、大きな共鳴が望ましいオルガンの編曲の場合に用いることができる。真中のペダルは長いペダル音を持続させる場合、オルガン奏者の足鍵盤の代りに用いることができる。」(註 34)。二人の相反する記述に私達は困惑してしまう。しかし、ここで私達は冷静に両方の言い分を考えてみると、ひとつの共通点があることに気づくのである。それは、二人が頭に思い描いている楽器がチェンバロあるいはオルガンであることである。しかし、その



図4 例: J.S. Bach のイタリア協奏曲へ長調 BWV971 の冒頭部分におけるペダル使用について掲げておく。ペダルを使用する場合に P の文字を記している。主にアクセントペダルとしての使用例である。

響きをグールドは、ノン・レガートを基本とする点描画的な関係で表現しようとしており、クーパーは、レガートによる線描画的関係で表現しようとしているのである。私自身は、点描画的関係を基本とするグールドに正当性を与えたい。しかし、だからといって、ペダルの全面使用禁止に踏み切ることもしたくないのである。それは何故かといえ、レガート奏法のためにペダルを使用するのではなく、アクセントづけされた音をより豊かにするために用いられるアクセントペダルとしての使用や、演奏者が求める音の響きを導くために、すなわち、芸術

的效果を上げるための使用は許されてよいと考えるからである(図4を参照)。しかし、常にペダルの使用が前面に出てきて曲全体を不透明にするようであってはならない。グールドのように、求める音の響きがペダルの使用を排除するものであればそれで良いのである。結果として、ペダル使用の有無は、各々の演奏者の意志に委ねられているのである。

4) タッチとキー・アクションの関係

バッハの作品を長く弾いていると、打鍵の際の無駄な動きが自然に省かれていくのを感じる。また、指が鍵盤を押しているのであるが、逆

に鍵盤が指に吸い付いてくるような感じを覚えるようになる。これは、オルガンにおいても、よい楽器に遭遇すれば顕著に表れる。「指が上がっていく時に、キイが指について上がってくるような楽器、それがすぐれたトラッカー・アクションの性質である。オルガンでは2段・3段と鍵盤があれば、各鍵盤ごとに多少違うのが普通であるから、その中で上がってくるのが一番早い鍵盤を選んで、そこで基本的な、自分の音を作り出す訓練をやってみるといいのである。」(註35)。このように鍵盤のもどりがはよいことは、バッハ演奏をしやすい一つの条件である。グレン・グールドはこの点について次のように述べている。「私は自分が弾くいくつかの楽器ではアクションを固定してしまいましたので、その結果、標準のピアノよりもアクションが浅くより鋭敏なものになっています。ピアノでバッハを弾くときには、反応の即時性と表現の微妙な決定をコントロールする力が是非とも必要なのです。」(註36)。もし、技術的に熟練していれば、少々反応の鈍いキー・アクションをもつ楽器であっても、それを乗り越えて良い演奏をすることは可能であるが、よいタッチとよいキー・アクションの組み合わせが実現すれば、より軽やかで隅々まで神経のいきとどいた演奏が誕生するのである。

VI. 成熟した演奏

「技術はメカニカルなものとテクニカルなものとの二つの契機からなっている。テクニックをメカニカルなもの混同している人が少なくないように思われるが、この二つは明確に区別せねばならない。メカニカルなものはいまだ年の至らないうちに習熟が可能であり、それをもって演奏の成果をあげることを望むこともできる。だが、テクニックを修得するには年齢的あるいは精神的成熟が不可欠であり、演奏家が大成するための要因もこの契機に負うところが多い。」(註37)。バッハの音楽は単にメカニカルなもので仕上げることができないように造られている。いくら機械的に弾こうとしても、たとえ、

そのように弾いたとしても、バッハの音楽は生命を得ることがない。これは、バッハ音楽の精神に起因している。「バッハの音楽は、真に音楽を愛する人のためだけのものである。うわべだけの輝かしさや安易な情緒的反応を期待する人のためのものではない。バッハの音楽の中には、最も深い感情、形式の構築、対位法、和声、旋律の扱いに関する完璧な手腕が、同様に優れた鍵盤技法とよくバランスのとれた形で見出される。バランスは音の知的探求を要求する。しかし、彼の音楽を演奏するには、知識以上のものが必要である。つまり、人間の暖かさ、人格、誠実さが要求されるのである。」(註38)。ピアノ奏者は、卓越した技術を披露して聴衆を引きつけようと努力するが、聴衆に深い感動と喜びをもたらすためには、何か別のものが存在していなければならない。それは、演奏者の内面にある、常に真の音楽、芸術を追い求める敬虔な心、祈りともいうべきものである。そして、演奏者が技術的にも精神的にもこれ以上前に進めないという時点ではじめて、人間を越えた大きな力が働き、成熟した演奏として聴衆に感銘を与えるものになるのではないだろうか。「聖ベネディクトの言葉を聞こう、“我々が神に聞き入れられるのは、多くの言葉をとなえるからではなく、心の清さと痛恨の涙とによることを確信せよ。それゆえ、われわれの祈りは、清純でなければならぬ”」(註39)。成熟した演奏への道は長く険しい。しかし、私達はピアノという楽器にのみ視野を限定することなく、敬虔な祈りをもって真の音楽を求めてゆくならば、どのような困難をも試練として受けとめ、その苦しみの中にあっても常に希望の光を見失うことのない力強さを与えられてゆくのである。「患難が忍耐を生み出し、忍耐が練られた品性を生み出し、練られた品性が希望を生み出すと知っているからです。この希望は失望に終わることがありません。」(註40)。

註

- (註1) 「グレン・グールド大研究」1991年
Dialogue David Johnson Glenn Gould
バッハを語る I クラヴィーア・バルティ
ータについて
角倉一朗訳 春秋社 S.159
- (註2) 「ピアニストの思考」福田達夫著 1989年春秋
社 S.242
- (註3) 「音楽美学入門」国安 洋著 1981年春秋社
S.38
- (註4) 註1に同じ S.160
- (註5) 「バッハ」下 A. シュヴァイツァー著 1955
年
辻 莊一, 山根銀二共訳 岩波書店 S.411
- (註6) 同上 上 S.347
- (註7) 「音楽美学」カール・ダールハウス著 1989
年
杉橋陽一訳 株式会社シンフォニア S.15
- (註8) Peter Phillips (1953～) オックスフォード
大学で学んだイギリスの指揮者。
- (註9) Tallis Scholars Peter Phillips によって
1978年に結成されたイギリスのアンサンブ
ル。ルネッサンス時代の作品の演奏を専門と
している。
- (註10) 「風の歌」パイプオルガンと私 辻 宏著
1988年 日本基督教団出版局 S.95
- (註11) 同上 S.119
- (註12) 註3に同じ S.208
- (註13) 同上 S.210
- (註14) 「グレン・グールドの生涯」オットー・フリー
ドリック著 1992年 宮澤淳一訳 株式会
社リポポート S.59
- (註15) 「パイプオルガンを知る本」オースティン・
ナイランド著 1987年 丹羽正明・小穴晶
子共訳 音楽之友社 S.181
- (註16) 同上 S.181
- (註17) 「現代ピアノ演奏テクニック」リーベルマン
著 1978年 林万里子訳 音楽之友社 S.
82
- (註18) 同上 S.20
- (註19) 註15に同じ S.124
- (註20) 註3に同じ S.96
- (註21) 同上 S.125
- (註22) 「J.S. Bach のピアノ演奏指導法について」
ーパイプオルガン演奏法との比較に基づい
てー小林みゆき著 1991年 盛岡大学紀要
第11号 III. バッハ音楽の精神を参照せ
よ。S.79
- (註23) 「新訂標準音楽辞典」1991年 音楽之友社
S.24
- (註24) 註6に同じ S.359
- (註25) 同上
- (註26) 註3に同じ S.55
- (註27) 「グレゴリオ聖歌」水嶋良雄著 1966年 音
楽之友社 S.245
- (註28) 註1に同じ S.160
- (註29) 註3に同じ S.132
- (註30) 註15に同じ S.133
- (註31) 註3に同じ S.159
- (註32) 註33に同じ S.184の註(4)より détaché
「分離して」の意。弦楽器において、上げ弓
と下げ弓を交互に用いて、ひとつひとつの
音をはっきりと分離させるノン・レガート
奏法。この言葉をピアノについて用いるこ
とは、まれ。
- (註33) 註1に同じ Dialogue Tim Page Glenn
Gould バッハを語る II《ゴルトベルク変奏
曲》新録音について 宮澤淳一訳 S.181
- (註34) 「ピアノの演奏様式」ピーター・クーパー著
1987年 竹内ふみ子訳 株式会社シンフォ
ニア S.113
- (註35) 註10に同じ S.195
- (註36) 註4に同じ
- (註37) 註3に同じ S.128
- (註38) 註34に同じ S.120
- (註39) 註27に同じ S.254
- (註40) 新約聖書ローマ人への手紙 5章3節～5
節